

L'Âge d'or

L'Âge d'or

Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

4 | 2011
Âge d'or

D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya

Corinne Cristini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2234>

DOI : 10.4000/agedor.2234

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Corinne Cristini, « D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya », *L'Âge d'or* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 12 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2234> ; DOI : 10.4000/agedor.2234

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

D'un support à un autre : l'apport des photographies de Jean Laurent dans la mise en lumière des *Pinturas Negras* de Francisco de Goya

Corinne Cristini

NOTE DE L'AUTEUR

Communication effectuée au *Colegio de España*, en mars 2006, à l'occasion du séminaire du SIMIC dirigé par Mme le Professeur Nancy Berthier, Université Paris IV- Sorbonne

- 1 L'objet de cette recherche sur les *Peintures Noires* de Francisco de Goya datant des années 1820-1823 réside essentiellement dans l'étude des différents supports – peintures murales de la *Quinta del Sordo*, négatifs sur verre au collodion humide réalisés probablement entre 1863 et 1867 par le photographe Jean Laurent, gravures à partir d'épreuves positives, toiles exposées au Musée du Prado – qui ont contribué à divulguer ces énigmatiques „peintures de l'ombre”. Rappelons que l'on a souvent associé la noirceur de ces peintures murales à la surdité de l'artiste. Les peintures de la *Quinta* ont partie liée avec les gravures, qu'il s'agisse des *Caprichos*, des *Desastres de la guerra* ou encore des *Disparates*. André Malraux l'a bien perçu, qui fait remarquer : « Il grave pour lui-même comme il peindra les figures de la *Maison du Sourd* ; il ne publiera ni les *Désastres de la guerre*, ni les *Disparates* »¹.
- 2 Il s'agit de mettre en avant le rôle déterminant joué par le médium photographique dans la révélation de l'œuvre originale de Francisco de Goya, ce qui nous amène à porter un nouveau regard sur ce sujet. Cette étude permettra aussi de considérer l'une des orientations de la photographie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à savoir la photographie d'œuvres d'art. Rappelons que les photographes du XIX^e se plaisaient à composer des catalogues nommés « musées photographiques » comprenant des séries de

photos d'œuvres d'art, ainsi que des vues de villes et de monuments. C'est un désir d'emmagasiner le réel, de l'emprisonner dans l'espace de la boîte, un besoin de « tout voir » et de « tout donner à voir » qui préside à ces réalisations photographiques. Le photographe Jean Laurent initie son « musée photographique » à partir de 1858 ; nombreux sont les catalogues qu'il consacre aux musées de Madrid, et tout particulièrement au Musée du Prado. *El Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent fotógrafo de S. M. la Reina* de 1863 comprend, outre des portraits de la famille royale et des personnalités du monde politique et littéraire, des reproductions de tableaux du Musée du Prado et des principales œuvres de l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1862². La référence aux *Peintures Noires* apparaît dans un catalogue de 1896 édité après la mort de Laurent, *Catalogue des photos publiées par J. Laurent et Cie, série A, Peinture. Musée National du Prado à Madrid. Tableaux anciens et modernes* ; celles-ci sont intitulées « Fresques détachées de la Quinta de Goya, puis transposées sur toile et données au Musée du Prado »³. Remarquons que, à la mort de Roswag qui était à la fois l'associé de Laurent et son gendre, le photographe Jean Lacoste décide, en héritant des fonds photographiques de Laurent, de s'inscrire dans une démarche semblable. Au début du XX^e siècle, il entreprend ainsi de reproduire dans sa totalité le Musée du Prado dont il est le photographe officiel.

- 3 C'est en 1985 que l'on découvre aux Archives Ruiz Vernacci de l'Institut du Patrimoine Historique de Madrid⁴ trois des quinze négatifs reproduisant les peintures originales de Goya, les autres seront retrouvés en 1992. Dans le panorama de la critique, María del Carmen Torrecillas Fernández et Nigel Glendinning se sont intéressés tout particulièrement à l'avancée de ces découvertes⁵. Mon étude sur les peintures originales de Goya photographiées par Laurent prend appui sur leurs travaux, mais aussi sur les informations apportées par Ana Gutiérrez Martínez et Carlos Teixidor, conservateurs des Archives Ruiz Vernacci. Au-delà de l'intérêt en soi que suppose une relecture des *Peintures Noires*, ce travail vise à mettre en lumière le personnage de Jean Laurent et son œuvre photographique. Après un historique retraçant les étapes des *Peintures Noires*, de leur support d'origine à leur transfert sur toile et à leur exposition au Musée du Prado, l'accent sera mis sur l'apport de la photographie dans la révélation de ces peintures et sur le rôle principal joué par Jean Laurent qui s'installe en Espagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui, à partir de 1861, se déclare « photographe de Sa Majesté la Reine ». La mise en perspective des photographies de Laurent représentant les peintures originales de Goya et des peintures sur toile restaurées du Musée du Prado permettra de souligner les modifications apportées à l'œuvre initiale. Il s'agit de s'interroger également sur les limites de la technique photographique dans cette divulgation de l'œuvre, sur les problèmes liés aux changements de supports et de lieux. Nous nous appuierons notamment sur les travaux de Walter Benjamin
- 4 « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Enfin, nous nous intéresserons à la réception de ces photographies reproduisant les *Peintures Noires*.

Historique de ce qui deviendra les *Pinturas Negras*

- 5 Le 27 février 1819, Goya fait l'acquisition d'une maison de campagne sur les rives du Manzanares connue sous le nom de *Quinta del Sordo*. Le dessinateur Charles Yriarte, dans sa monographie sur Goya, nous rappelle que les voisins de Goya appelaient alors sa maison « La Huerta del Sordo » (« La Maison du Sourd »⁶). Les représentations iconographiques les plus connues de la *Quinta* sont une gravure sur bois de Ferat et de

Coste provenant d'une photographie prise probablement par Laurent — mais dont les négatifs n'ont pas été retrouvés à ce jour — et publiée en 1867 dans l'ouvrage de Charles Yriarte sur Goya⁷, ainsi qu'une photographie d'Asenjo parue en 1909 dans la revue *La Ilustración española y americana*⁸. En 1909, alors que la *Quinta* très endommagée menace de s'effondrer, on songe à la transformer en musée. Mais cette tentative échoue et la maison est démolie vers 1913. Par ailleurs l'appellation « *Pinturas Negras* » est largement postérieure à la mort de l'artiste. Dans son ouvrage sur les *Peintures Noires* de Goya, Sánchez Cantón constate que la dénomination « pinturas negras » apparaît en 1928 dans la publication de Juan de la Encina *Goya en zig-zag* ; il nous rappelle aussi que si cet auteur n'est peut-être pas le premier à l'avoir employée, il semblerait que l'expression se soit répandue à partir de 1928, année commémorative du centenaire de la mort du peintre⁹.

- 6 Les peintures de Goya occupaient les deux niveaux de la maison : le rez-de-chaussée censé être la salle à manger, et le premier étage, le salon. Selon Glendinning, ces deux salles similaires au format rectangulaire devaient mesurer environ 9,02 m x 4,51¹⁰. Dès que l'on s'intéresse à l'inventaire des éléments présents dans la *Quinta*, on constate que les commentaires divergent. L'inventaire établi par l'ami de Goya, Antonio Brugada, après la mort du peintre, fait état de quinze peintures, sept au rez-de-chaussée et huit à l'étage. Charles Yriarte, quant à lui, évoque la présence de six peintures au rez-de-chaussée¹¹ : *Les Vieillards* (correspondant à *Dos frailes*), *La Romería de San Isidro*, *Judith et Holopherne*, *Saturne dévorant ses enfants*, *Le Gran Cabrón* (ou *El Aquelarre*) et *La Leocadia* (mais il en mentionne sept dans son catalogue, il ajoute *Deux vieilles femmes mangeant à la gamelle* qui pourrait correspondre à la peinture *Dos viejos comiendo*) et de sept peintures au premier étage : *Un chien luttant contre le courant*, *l'Asmodée*, *Promenade du Saint Office*, *Deux femmes riant à gorge déployée* (correspondant à *Dos mujeres y un hombre*), *Les Politiques*, *Les Gardeurs de bœufs* (c'est-à-dire *Duelo a garrotazos*), *Les Parques*. Une huitième peinture aurait été achetée par le Marquis de Salamanque pour son palais de Vista Alegre, ce que Charles Yriarte souligne à deux reprises : « M. de Salamanca a réussi, à force d'argent, à enlever l'une de ces peintures qui serait non pas de Goya, mais de son fils. Il a choisi la mieux conservée et non la plus importante »¹² ; « À droite de cette porte, deux compositions, celle de gauche n'existe plus. Elle a été vendue à M. de Salamanca »¹³. De son côté, José Manuel Arnaíz dans son ouvrage *Las Pinturas Negras de Goya* émet l'hypothèse que la peinture dénommée « *Cabezas en un paisaje* » appartenant aujourd'hui à une collection privée (New York, Collection Stanley Moss), aurait fait partie à l'origine de ces peintures murales et se serait trouvée au premier étage¹⁴.
- 7 Lorsque les témoignages concordent quant au nombre de peintures dans chacune des salles, c'est alors leur disposition qui constitue un nouveau point de divergence. Sánchez Cantón, par exemple, situe *Judith et Holopherne* sur la paroi du fond lorsqu'on entre dans la pièce, faisant face à *La Manola*¹⁵ – c'est aussi l'avis de Glendinning – alors que la critique s'accorde généralement à situer *Saturne* en face de *La Manola*. La peinture *Dos viejos comiendo* ou *Sorciers préparant un breuvage* (d'après la terminologie du photographe Laurent) est celle qui a suscité le plus d'hypothèses quant à son emplacement. On a pu la situer à l'étage – comme le fait Sánchez Cantón¹⁶ ou encore aujourd'hui José Manuel Arnaíz¹⁷ – ou au rez-de-chaussée, sur le mur ou au-dessus de la porte. Aujourd'hui, l'on privilégie la deuxième hypothèse et l'on pense que cette peinture se situait au rez-de-chaussée au-dessus de la porte d'entrée. Comme on le verra, le motif représenté sur les tapisseries qui entourent les peintures originales de Goya, papier peint que nous ont révélé les négatifs de Jean Laurent, a permis de situer l'œuvre au rez-de-chaussée. Il faut

rappeler aussi que ces peintures murales qui n'avaient pas de titre à l'origine portent des noms différents sous la plume des critiques, selon qu'ils se réfèrent à la terminologie d'Antonio Brugada, d'Yriarte ou d'Imbert. Le photographe Jean Laurent ou ses successeurs les rebaptiseront à leur tour. Comme le signale Yriarte, il est vrai qu'« [...] il n'existe pas de catalogue et (que) chaque amateur est obligé de désigner ces œuvres sous le nom qui lui semble le plus propre »¹⁸.

- 8 Il convient à présent de se pencher sur le support et sur la technique utilisés par Goya dans la *Quinta* pour réaliser les peintures murales. Si l'on a pu songer d'abord à des fresques, c'est parce que Goya avait déjà exécuté des peintures à la fresque¹⁹, dont la plus célèbre est celle de l'ermitage de San Antonio de la Florida à Madrid réalisée en 1798 et qui représente le Miracle de Saint-Antoine à Padoue. Cependant, comme l'a fait remarquer très justement Charles Yriarte en 1867 : « Goya a peint à même le mur, à l'huile, et non pas à la fresque, et ces murs sont construits en brique crue séchée au soleil, ils se fendent malgré les étais »²⁰. Les *Peintures Noires*, peintures murales à l'huile ont donc été réalisées à sec (*a secco*) c'est-à-dire sur un enduit sec, ce qui les distingue de la technique à la fresque où « le pigment (...) est dilué à l'eau et appliqué sur l'enduit de chaux encore frais, autrement dit humide (*fresco*) »²¹.
- 9 En ce qui concerne l'historique de la maison, il faut rappeler qu'après avoir été cédée en septembre 1823 au petit-fils de Goya, Pío Mariano de Goya, puis au fils Javier Goya et ensuite, vendue à Segundo Colmenares en 1859, la *Quinta* est acquise par Louis Rodolphe Coumont le 27 novembre 1863. Ce dernier aurait demandé alors à un photographe – qu'on a pu aujourd'hui identifier comme étant Jean Laurent – de prendre en photo les *Peintures Noires*. S'agissait-il d'une commande personnelle ? Était-ce par souci de préserver ces œuvres d'une destruction future ? Avait-il l'intention de les divulguer ? De la plume de Charles Yriarte, on apprend que « M. Coumont a même fait photographier cette œuvre et (la) (lui) a communiquée. Depuis ces derniers temps, le bruit a couru d'une destruction prochaine de la Maison sous prétexte d'une spéculation »²². Les photographies de Laurent ont dû servir ainsi de modèles aux dessinateurs et aux graveurs qui ont illustré l'ouvrage de Charles Yriarte où figurent quatre des *Peintures Noires* : *Les Politiques* (c'est-à-dire *La Lectura*) correspondant à la lettre ornée du chapitre sur la *Maison du Sourd*, tout comme *La Manola* pour le chapitre suivant, *Saturne* comme vignette en fin de chapitre (cul-de-lampe) et, enfin, *La Promenade de l'Inquisition (El Santo Oficio)* en illustration hors-texte. Dans le catalogue de l'œuvre, il est précisé que ces gravures réalisées essentiellement par Charles Maurand proviennent de photos. Il faut rappeler que cette technique qui consistait à réaliser des gravures ou des lithographies à partir du modèle photographique était courante dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; elle s'explique en partie par le fait que les procédés photomécaniques de reproduction de l'image ne permettaient pas encore l'impression conjointe du texte et de l'image photographique. Si à l'époque, la photographie est exploitée comme base de l'illustration car elle est le mode de représentation le plus étroitement lié à l'idée d'authenticité et de fidélité au réel, en revanche, elle n'est pas considérée en soi, mais se voit attribuer un rôle d'auxiliaire des arts. Outre les négatifs de Laurent, les dessins et les gravures issus du modèle photographique, d'autres reproductions des peintures de la *Quinta* ont pu voir le jour avant leur restauration, notamment par le biais des aquarelles que l'on attribue à Eugenio Lucas. Tel est le cas d'une reproduction à l'aquarelle de *La Leocadia* photographiée probablement par Laurent à la même époque que les peintures noires originales²³ et dont la légende signale « La Maja (de la quinta de Goya près de Madrid) ». Dans son ouvrage

Goya and his critics, Glendinning nous rappelle que Laurent la photographia et l'introduisit dans l'un de ses catalogues de 1879²⁴.

- 10 Le 8 mars 1873, le Baron Frédéric Émile d'Erlanger acquiert la Maison et décide de transposer ces peintures murales sur la toile. C'est une opération coûteuse et délicate qui endommage considérablement les peintures originales ainsi que les murs de la *Quinta*²⁵. Entre 1874 et 1878, c'est Salvador Martínez Cubells (1845-1914), peintre et restaurateur du Musée du Prado depuis 1869, qui est chargé de ces travaux de restauration. En 1878, cinq de ces peintures sont présentées à L'Exposition Universelle de Paris qui se tient au Trocadéro. Il s'agit de *La Manola*, *La peregrinación a la fuente milagrosa* (correspondant au *Santo Oficio*), *Los fusilamientos* (probablement *Asmodea*), *Las Parcas* et *Dos hombres riñendo a garrotazos*.
- 11 Au Musée du Prado, dans les salles où sont exposées les *Peintures Noires*, il est signalé que le Baron d'Erlanger tenta de les vendre à l'Exposition Universelle de Paris de 1878, mais sans succès car elles ne correspondaient pas au goût officiel en vigueur à l'époque. Elles se distinguaient par leur caractère démoniaque et leur noirceur. Rappelons qu'en France, au début du XIX^e, Goya était connu essentiellement pour ses gravures satiriques des *Caprichos*, et moins pour ses peintures. Dans son ouvrage sur Goya, Valeriano Bozal fait remarquer que ce désintérêt pour les *Peintures noires* provient peut-être aussi du fait qu'il ne s'agissait pas d'un envoi officiel et que ces peintures ne figuraient pas dans le catalogue de l'Exposition²⁶. Charles Yriarte, dans son ouvrage de 1867, les qualifie lui-même de « curieuses »²⁷, « d'ébauches furibondes »²⁸ et finalement, « d'horribles fantaisies »²⁹. En 1881, le Baron d'Erlanger en fait don à l'État pour le Musée du Prado. Elles sont acceptées par décret royal du 20 décembre 1881. Les 14 peintures noires sont enfin réunies au Musée du Prado le 3 mars 1898 par un décret royal datant du 24 novembre 1890 et après la réclamation que fit l'un des fils du Baron en 1887. En 1900, elles figurent dans le catalogue du Musée du Prado³⁰.
- 12 En ce qui concerne les photos des *Peintures Noires*, le fait que le photographe ne soit mentionné ni dans les textes de l'époque, ni dans les légendes des gravures, a contribué à rendre son identité plus floue et plus mystérieuse. La même interrogation ayant trait à l'identité du photographe s'est posée au cours du XX^e siècle à propos des gravures d'après photos illustrant le *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón. Comme le rappelle María del Carmen Torrecillas Fernández³¹, avant la découverte des négatifs en 1985, on connaissait l'existence de deux collections incomplètes composées de positifs photographiques de Jean Laurent : «La Witt Photographic Collection du Courtauld Institute» et «la Vega Inclán Collection» appartenant à The Hispanic Society of America, ainsi qu'une série de planches réalisées à partir de photos cédées par J. Roig, l'un des héritiers des fonds Laurent, et publiées en 1924 sous le titre *Colección de 449 reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya*. Dans son article de 1975 «The strange Translation of Goya's black Paintings», Glendinning commence à prendre en considération ces photos et souligne leur utilité pour une meilleure approche des œuvres originales de la *Quinta*³².
- 13 C'est en 1985 que la découverte aux Archives Ruiz Vernacci de trois négatifs de Laurent représentant *La Leocadia*, *Saturno devorando a su hijo* et *El Santo Oficio* a permis de lever le voile sur certaines énigmes et d'apporter de précieuses informations sur les peintures murales originales ; les autres négatifs sont retrouvés en 1992. Il faut rappeler que la peinture *El Aquelarre*, de très grandes dimensions à l'origine, probablement 140 cm sur 583,5 (et mesurant à présent 140 cm sur 438) a donné lieu à deux négatifs. Soulignons à ce

propos que Jean Laurent obtenait habituellement ces vues panoramiques à partir de deux ou trois négatifs³³ ; c'est le cas notamment pour sa collection de photographies de Salamanque. Il est à remarquer, par ailleurs, que vers le milieu des années 1980 ces deux techniques que sont la photographie et la radiographie ont contribué ainsi à révéler l'œuvre de Goya, véritable „palimpseste”. En ce qui concerne l'utilisation de la radiographie au Musée du Prado, elle a permis à María del Carmen Garrido, l'instigatrice de ce projet, de découvrir des peintures en dessous des peintures murales à l'huile de la *Quinta*, à l'exception du tableau *El Aquelarre*. Il s'agissait de paysages lumineux et de figures de petites dimensions. Par exemple, *Duelo a garrotazos* et *Atropos* montrent encore ces paysages initiaux qui se sont fondus dans le tableau final. Dans son article intitulé « Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya »³⁴, María del Carmen Garrido qui a réalisé une étude détaillée sur ce sujet les attribue à Goya.

- 14 Par ailleurs, cette découverte des négatifs de Laurent aux Archives Ruiz Vernacci s'inscrit dans une démarche plus vaste entreprise par l'Institut du Patrimoine Historique dans les années 1980 et consistant à conserver les fonds photographiques, à les répertorier et à les inventorier. C'est ainsi qu'en juin 1985, au Musée espagnol d'Art Contemporain, s'ouvrent les premières journées organisées par les Archives Ruiz Vernacci et intitulées « Primeras jornadas para la conservación y recuperación de la fotografía ». C'est aussi à cette date qu'une loi sur le patrimoine historique voit le jour : il s'agit de la loi 16 du 25 juin 1985 qui met en avant le rôle des archives photographiques, intégrant la photographie au patrimoine historique espagnol. Il convient de rappeler, à ce propos, que les travaux historiographiques sur la photographie espagnole sont encore récents en Espagne ; les premières publications datant des années 1980. Parmi les auteurs à s'être penchés les premiers sur l'histoire de la photographie espagnole, citons Marie-Loup Sougez, Lee Fontanella, Publio López Mondéjar. En 1989 paraît le guide-inventaire des fonds photographiques de la Bibliothèque Nationale de Madrid, sous la direction de Isabel Ortega et de Gerardo Kurtz, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional : guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Enfin, dans les années 1990, l'importante production de Bernardo Riego voit le jour³⁵.

Apport de la photographie dans la révélation des Peintures Noires

Jean Laurent (1816-1886) : quelques éléments de biographie

- 15 Avant de nous pencher sur ce que révèlent les négatifs sur verre de Jean Laurent et de mettre en perspective les photos et les peintures restaurées, nous allons nous intéresser à ce grand photographe de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui, à l'instar de Charles Clifford, a marqué considérablement la photographie espagnole de cette époque. Rappelons qu'aujourd'hui, la figure du photographe Jean Laurent est largement mise à l'honneur, notamment grâce aux travaux du conservateur Carlos Teixidor, mais aussi aux expositions fréquentes qui se tiennent en Espagne et au Portugal. Originaire de France, Laurent s'installe en Espagne, à Madrid, en 1843. Jusqu'en 2005, on ignorait la date de sa mort, 1886, ce qui montre que les recherches concernant la photographie espagnole du XIX^e siècle et du début du XX^e sont encore récentes et qu'elles sont en cours d'élaboration. Ana Gutierrez Martínez et Carlos Teixidor ont fait la découverte en 2005 de la sépulture de Laurent qui se trouvait au Cimetière de la Almudena. On a longtemps cru

aussi, par manque d'informations, que Laurent avait d'abord été photographe en France avant de l'être en Espagne. Or, il s'est avéré qu'avant d'être connu en 1857 comme photographe installé au numéro 39 de la Carrera de San Jerónimo, il faisait de la jaspure à Madrid dans un magasin de boîtes et de cartons. En 1845, c'est pour ce travail que Laurent et Antoine Geandroet reçoivent la médaille de bronze de l'exposition industrielle de Madrid.

- 16 Les premières informations relatives à l'activité photographique de Jean Laurent en Espagne datent de 1855 ; il s'agit d'une requête de privilège exclusif pour son nouveau procédé permettant de colorier, entre autres, les portraits et les vues photographiques. En 1856, Jean Laurent commence à être connu essentiellement comme photographe portraitiste.
- 17 L'établissement Laurent qui s'ouvre à Paris (vers 1868), rue Richelieu, apparaît comme une succursale de l'atelier de Madrid. À la différence de Charles Clifford, Jean Laurent entreprend rapidement la commercialisation de ses épreuves photographiques et s'entoure d'assistants dont le plus connu sera José Martínez Sánchez. C'est avec ce dernier qu'il met au point et présente en 1866 à la Société française de photographie « El papel leptográfico », le papier leptographique, intermédiaire entre le papier albuminé, mode de tirage le plus populaire de la seconde moitié du XIX^e siècle et le papier au gélatino-bromure d'argent correspondant à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle. En 1861 est édité son premier catalogue — faisant office aussi de catalogue de vente — *Catálogo de los retratos que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de Su Majestad La Reina*, suivi en 1863 de *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent. Celebridades contemporáneas, trajes y costumbres nacionales, vistas estereoscópicas de España y de Tetuán, Obras artísticas*. C'est aussi en 1861 qu'apparaît la mention « Laurent, fotógrafo de Su Majestad la Reina ». Rappelons qu'en 1868, lorsque prend fin le règne d'Isabelle II, le titre de « photographe de la Reine » ainsi que la couronne qui figuraient sur le chariot-laboratoire ont été effacés.
- 18 Laurent fait partie de ces photographes qui se sont intéressés à des genres variés en photographie : qu'il s'agisse de portraits de „types costumbristas”, de photographies relatives aux grands travaux d'urbanisation, ou encore de reproductions de chefs-d'œuvre artistiques. Ce désir de répertorier ce patrimoine historique, artistique et folklorique de l'Espagne, peut s'inscrire dans la définition que Florence de Mèredieu donne du « Grand Œuvre photographique » au XIX^e : « Le XIX^e siècle caresse le projet fou de constitution d'une véritable encyclopédie venant redoubler en tout point un réel que l'on exténue et sublime jusqu'aux dimensions de la plaque de verre ou du rectangle de papier »³⁶. En 1858, Laurent photographie les premières lignes ferroviaires, en 1862, les principales œuvres de l'Exposition Nationale des Beaux-Arts, et en 1867, avec le photographe Martínez Sánchez, il présente à l'Exposition Universelle de Paris cinq albums reflétant les travaux d'urbanisation. Étant donné le rôle prédominant joué par ce photographe durant cette période, et plus encore après la mort de Charles Clifford en 1863, il n'est pas étonnant qu'on lui ait confié la mission de photographier les peintures de la *Quinta*.
- 19 Les quinze négatifs sur verre retrouvés aux Archives Ruiz Vernacci témoignent de l'usage du collodion humide divulgué en 1851 par Frederick Scott Archer ; la plaque devait être exposée puis développée encore humide, immédiatement après la prise de vue. Les négatifs des *Peintures Noires* correspondent au format 27 x 36 cm, format employé habituellement par Laurent et par ses collaborateurs dans leurs réalisations photographiques. Rappelons à ce propos que les positifs obtenus généralement sur du

papier albuminé étaient de plus petite taille car on coupait les extrémités, allant de 22, 3 cm x 20, 4 cm pour la peinture de *La Leocadia* à 15, 4 cm x 31, 5 pour celle du *Santo Oficio*. L'une des caractéristiques de ces photos c'est qu'elles donnent à voir une règle graduée disposée sur chacune des *Peintures Noires*³⁷. Cette règle d'un mètre constitue ainsi une échelle graphique qui permet de connaître la taille réelle de la peinture originale et qui sera un outil d'une grande importance lors des travaux de restauration des peintures murales. Elle nous révèle aussi la visée documentaire des photos de Laurent. Sur les négatifs ont été retrouvées également des notes manuscrites portées sur l'émulsion, et visibles par conséquent sur les positifs. On a cru dans un premier temps que ces numéros de séries allant de « H 381 » pour le *Perro semihundido* à « H 410 » pour le second négatif de *El Aquelarre* pouvait indiquer l'ordre suivi par le photographe pour réaliser ses photos ; on pense aujourd'hui que la lettre et les chiffres correspondent, comme pour d'autres négatifs des archives, au numéro topographique du cliché à l'endroit où Laurent conservait ses plaques. D'autres inscriptions apparaissent : citons la mention « bueno » parfois barrée, puis réécrite, signalant l'état du négatif. Il faut rappeler à ce propos que les photographes, à l'époque, effectuaient généralement deux prises de vue du sujet pour garder la meilleure. Par ailleurs, on parvient à lire sur les négatifs de *El Aquelarre* : « 1^{er} trozo », « Goya - 2566 - 2do trozo del Sábado ». En ce qui concerne la légende qui apparaît sur chaque photo, elle a pu être réalisée en différentes étapes : c'est à partir de 1870 que Laurent colle une bande de papier sur ses plaques de verre pour indiquer, entre autres, son nom, le titre de l'image ou encore le numéro de catalogage. En revanche, la précision « Au Musée du Prado » a probablement été rajoutée postérieurement (par l'un des héritiers de Laurent) dans la mesure où les 14 *Peintures Noires* se trouvent réunies au Musée du Prado en 1898 et que Jean Laurent décède en 1886. Ana Gutiérrez Martínez émet l'hypothèse suivante : les négatifs ont dû être « rangés dans les fonds pendant des années jusqu'au jour où l'on plaça les peintures dans les salles du musée et qu'elles acquièrent par conséquent une valeur commerciale »³⁸, ce qui expliquerait qu'on ait rajouté sur les négatifs l'indication « Au Musée du Prado », alors que les peintures photographiées étaient celles de la *Quinta* et non celles du Prado.

Les révélations apportées par les négatifs de Jean Laurent

- 20 Voyons à présent quelles révélations sur l'œuvre originale de Goya ont apporté ces photographies de Laurent. Dans le cas des *Peintures Noires*, c'est-à-dire d'une œuvre initiale aujourd'hui disparue, la problématique habituelle concernant les rapports photographie/peinture ne se pose pas dans les mêmes termes. Aujourd'hui, dans la mesure où la *Quinta* n'existe plus et que nous avons hérité seulement des restaurations sur toile des *Peintures Noires*, la valeur de témoignage de la photographie prend ici tout son poids. Elle est la seule trace de ce qui a été.
- 21 Tout d'abord, on a découvert que les peintures étaient entourées de tapisseries, d'un papier peint représentant, au rez-de-chaussée, des grappes de raisins, des feuilles de vigne et des fleurs et, à l'étage, des formes plus abstraites, géométriques. Si l'on en croit Glendinning, ce papier peint représentant un type de décoration à la mode dans les années 1820 daterait de l'époque de Goya³⁹. Cette tapisserie a-t-elle servi alors à encadrer les peintures, une fois celles-ci terminées ? Rappelons que la découverte des papiers peints a été fondamentale, elle a permis de situer avec plus de certitude les peintures du rez-de-chaussée et celles du premier étage ; par exemple, le motif des vignes qui se

distingue au-dessous et sur le côté droit de la peinture *Dos Viejos Comiendo* a apporté un élément d'information sur l'emplacement de ce tableau qu'on situe à présent au rez-de-chaussée et non au premier étage.

- 22 En outre, les négatifs de Laurent nous ont permis de constater que ce qui, à première vue, apparaissait autour des peintures comme un cadre massif, était en réalité un cadre « en trompe-l'œil » réalisé à l'aide de papier. Sur certaines photographies, comme celles du *Perro semihundido*, on aperçoit très nettement une fissure sur le mur qui se prolonge sur la bordure en « trompe-l'œil » ainsi que sur la peinture. Cet aspect de papier décollé ou déchiré est visible également sur l'une des peintures qui semble très endommagée *La Romería de San Isidro*. Il est vrai que les photographies de Laurent nous ont dévoilé des peintures murales parfois en mauvais état ; tel est le cas de *Dos frailes* où le personnage hybride, mi-homme, mi-animal, situé sur la droite de l'image, a dû être totalement restauré, ou encore *Dos mujeres y un hombre* dont la partie gauche est presque effacée.
- 23 Enfin, la découverte des photos de Laurent a mis en lumière les modifications générées par le travail de restauration de Salvador Martínez Cubells entre 1874 et 1878, lorsque les peintures murales ont été arrachées des murs de la *Quinta* et transférées sur toile selon la technique du marouflage⁴⁰. À propos de ce peintre et restaurateur qu'était Salvador Martínez Cubells, Glendinning fait remarquer qu'il avait la réputation de restaurer les œuvres de façon très personnelle : « [...] Salvador Martínez Cubells [...] had a reputation for personalized retouching in his time. Early reproductions and more particular photographs taken before the removal of the paintings from Goya's house, make it possible to gauge the quality of his surgery »⁴¹. Les principaux changements concernent les éléments du décor et le physique des personnages, en particulier les traits du visage, modifiant par là même leur expression. C'est le cas de certaines figures du groupe de paysans et de mendiants sur la toile *La Romería de San Isidro* renforçant le caractère plus terrifiant et plus hideux des sujets. La tache noire au centre de la peinture photographiée semble plutôt imputable aux imperfections de la photo qu'à la peinture elle-même. De même, si l'on considère aujourd'hui le détail de l'œil du personnage emporté par Asmodea sur la peinture intitulée *Asmodea*, on peut constater qu'il exprimait davantage l'effroi sur l'œuvre originale photographiée par Laurent. C'est aussi le décor qui a été remodelé. Quant à la peinture dénommée *El Santo Oficio* ou *Peregrinación a la fuente de San Isidro*, elle offre un exemple de restauration de la peinture à l'endroit endommagé par ce qui était apparemment une fissure au centre de l'œuvre. Nadeije Laneyrie Dagen dans son ouvrage *Lire la peinture* nous rappelle que « lorsqu'une peinture est irrémédiablement lacunaire, il arrive qu'on se résolve à combler les vides en ajoutant du pigment pour que la surface peinte recouvre une apparence d'intégrité ⁴² ». Si l'on revient à la peinture évoquée, les zones détériorées affectant le décor ont été restaurées par l'ajout d'arbres pour respecter vraisemblablement le motif original. On a reconstitué aussi le tablier d'un des personnages féminins au centre de la peinture. Quant aux peintures intitulées *Saturno* et *Atropos*, les retouches portent essentiellement sur les contours, accentuant les contrastes. Nous avons retenu notamment cinq des quatorze *Peintures Noires* de Goya qui peuvent illustrer le travail de restauration mené par Cubells et révélé par la découverte des photographies de Jean Laurent. Il s'agit de *La Leocadia*, *El Aquelarre*, *El duelo a garrotazos*, *La lectura* et *El Perro*.

Photographies des peintures originales et peintures restaurées du Musée du Prado

- 24 Nous nous intéresserons dans un premier temps aux modifications qu'a subies la peinture intitulée *La Leocadia* (fig. 1) ou *Une Manola*, souvent identifiée comme étant Leocadia Zorrilla de Weiss qui a vécu avec Goya à la *Quinta*. Nous sommes sensible au changement qui affecte le visage : des traits réguliers et plus doux se sont substitués à ceux d'un visage asymétrique avec un œil qui apparaît plus petit, un sourcil plus épais et un ovale du visage plus irrégulier. Ces retouches apportées à l'œuvre initiale concernant l'œil, l'ovale du visage et notamment le nez modifient la perception que nous avons de l'image. Sur la peinture murale photographiée par Laurent, le voile – ce qu'Yriarte décrit comme une mantille rabattue sur le devant⁴³ – vient brouiller ce visage déjà asymétrique alors que, presque transparent sur la peinture du Prado, il ne dissimule en rien les traits de la jeune femme. On ne perçoit plus dans l'état actuel ce sentiment d'affliction, de tristesse qui imprégnait la peinture originale. L'attitude du personnage féminin, dont la tête s'appuie sur le bras gauche, ainsi que la présence du voile qui obscurcit son visage, véritable « *facies negra* » ont pu faire songer aux représentations iconographiques de la *Melancholia*. Quant au décolleté, il semble avoir été redessiné de façon très nette rappelant ainsi d'autres tableaux de Goya tels que *La Maja vestida* ou *Maja y Celestina en el balcón*.

Fig. 1



Jean Laurent. Tirage moderne par contact à partir du négatif original 27 x 36 cm F. Goya. 2578. *Una Maja* (au Musée du Prado).

©Archivo Ruiz Vernacci, IPCE. Ministerio de Cultura. Espagne

- 25 Un autre élément relevant du portrait physique a subi lui aussi des modifications lors du travail de restauration : il s'agit des escarpins de *La Leocadia*. Dans *L'Espagne, splendeurs et misères : voyage artistique et pittoresque*, Pierre Léonce Imbert les décrit comme « deux souliers de satin blanc à bouffettes »⁴⁴ ; ces pompons se distinguent nettement sur la reproduction à l'aquarelle attribuée à Eugenio Lucas et photographiée par Laurent. En revanche, la photographie de la peinture initiale ne permet pas de discerner le contour des chaussures, même si elle laisse entrevoir sur l'escarpin gauche de la Manola une masse arrondie qui pourrait faire penser à un pompon. Lors de la restauration, le détail des pompons n'a pas été pris en considération. Par ailleurs, l'angle qui se détache nettement sur la photographie et que révèle aussi la radiographie a été interprété, entre autres, comme pouvant être à l'origine l'angle d'une cheminée, d'une porte en trompe-l'œil ou même d'un tableau⁴⁵. Sur la peinture restaurée, cet angle n'est plus visible et la priorité a été donnée au volume, à la masse qu'on a pu assimiler à une sépulture. Enfin, il est un élément du décor qui témoigne de la touche personnelle apportée par le restaurateur Martínez Cubells : il s'agit du pommeau qui coiffe un montant de la grille et qui, légèrement déplacé par rapport à sa position initiale visible sur la photographie, ne se situe plus à présent dans l'axe.
- 26 La peinture intitulée *El Aquelarre* ou *El Gran cabrón* a subi, quant à elle, une réduction en largeur de plus d'1m 40, ce qui place le personnage féminin le plus à droite à l'extrémité de la peinture. Dans son passage à la toile, l'œuvre s'est trouvée amputée sur sa gauche et sur sa droite. Ce vide qui n'a pas été respecté lors de la restauration avait-il une signification particulière ? Conférait-il à l'œuvre son équilibre ? Nadeije Laneyrie-Dagen nous rappelle que « dans de nombreuses œuvres, les zones de vide ou de quasi-vide ont une importance aussi considérable que les parties où les motifs abondent »⁴⁶. Le restaurateur a-t-il supprimé cette zone parce qu'elle ne lui paraissait pas utile à la compréhension de la peinture ou parce qu'elle était trop détériorée pour être reconstituée ? On observe à présent une saturation de l'espace par les personnages au détriment des zones moins denses qui ont pratiquement disparu.
- 27 La peinture intitulée *Duelo a garrotazos* (fig. 2) qui se trouvait à l'étage, a subi, elle aussi, des modifications. Sur la photo de Laurent, on décèle la partie inférieure des jambes de ces deux personnages qui, comme l'a souligné Yriarte, se battent dans l'herbe⁴⁷. Par ailleurs, la radiographie a révélé le rajout des personnages dans un paysage initial. Après le travail de restauration, c'est la portée symbolique de l'image qui s'est trouvée modifiée. En effet, aujourd'hui, la toile restaurée montre les personnages enfoncés jusqu'aux genoux dans une masse boueuse, ce qui confère au tableau une dimension dramatique. André Malraux a pu écrire ainsi dans son ouvrage *Saturne* : « Les bergers combattants, le chien sont enlisés »⁴⁸.

Fig. 2



Jean Laurent. Tirage moderne par contact à partir du négatif original 27 x 36 cm. F. Goya. 2575. Deux pères se battant à coups de gourdin (au Musée du Prado)

©Archivo Ruiz Vernacci, IPCE. Ministerio de Cultura. Espagne

- 28 Si l'on se penche à présent sur la peinture *La lectura* (fig. 3), on est sensible surtout à la restauration du personnage le plus central situé au second plan. Signalons à ce propos qu'au Musée du Prado, une pancarte accompagnant le tableau indique : « En este caso, la cabeza que mira hacia arriba es una adición del restaurador ». Or, la photographie témoigne déjà de la présence de ce personnage. Par ailleurs, remarquons que le personnage situé au premier plan, sur la gauche de la peinture, comme le personnage central, participent autant de l'animal que de l'humain. Les remarques de Baudelaire sur l'ensemble de l'œuvre de Goya pourraient s'appliquer ici à ces figures centrales, ces « physionomies humaines étrangement déviées par les circonstances vers un état d'animalité »⁴⁹. Il est vrai que le nez du personnage situé à gauche de la peinture est devenu bec d'oiseau et le torse du personnage central, poitrail d'un animal. À côté des titres comme « Les politiques » (Yriarte) et « La lectura » qu'on a attribués à cette œuvre, celui du photographe Jean Laurent « Sorcier transformé en bouc » prend alors tout son sens. Si les titres qui ont pu être donnés relèvent du rationnel, en revanche, celui conféré par Laurent s'inscrit dans le domaine du fantastique. Le photographe qui a placé les *Peintures Noires* sous le signe de la sorcellerie – ce dont témoignent les titres donnés – a probablement perçu dans le physique du personnage central, à savoir dans la forme de ses yeux obliques, dans son bouc, dans la tache blanche du poitrail et dans celle qui évoque une patte d'animal terminée par un sabot, des similitudes avec un bouc. D'autres peintures de Goya ont peut-être invité à ce rapprochement, notamment la peinture noire *El Aquelarre* et une peinture datant de 1798 *El Macho cabrío* où l'on retrouve une attitude semblable chez cette figure hybride, satanique du bouc.

Fig. 3



Jean Laurent. Tirage moderne par contact à partir du négatif original 27 x 36 cm. F. Goya. 2573. Sorcier transformé en bouc (au Musée du Prado)

©Archivo Ruiz Vernacci, IPCE. Ministerio de Cultura. Espagne

- 29 Enfin, la peinture intitulée *El Perro* ou *Perro semihundido* apparaît comme la plus hermétique des peintures murales de la *Quinta*. Charles Yriarte, en 1867, soulignait son état d'inachèvement, hypothèse qui a souvent été formulée aujourd'hui. Avant la découverte de la photographie de Laurent, l'on a pu penser que l'œuvre n'avait pas été restaurée dans sa totalité et que, sur ce fond indéterminé, pouvaient exister à l'origine un paysage, et même la figure d'un chasseur, ou encore la partie du corps d'un chien, ce qui humanisait cet espace indéfini et rendait intelligible le regard du chien. À la découverte du négatif de Laurent, d'autres hypothèses ont été avancées : on a cru distinguer ainsi la présence de deux oiseaux que le chien pouvait regarder. Sur la toile du Musée du Prado, la tache obscure sur la droite de la peinture – représentant peut-être un rocher – est devenue presque imperceptible alors qu'elle apparaissait nettement à l'origine. S'agit-il là encore du « mystère du rocher vertical » auquel fait allusion André Malraux dans son étude d'Asmodée : « Le mystère du rocher vertical que désignent les figures de la Vision, de celui du paysage fantastique, c'est le mystère de la vie dans les maisons qui les dominant, puisqu'elles semblent inaccessibles ? »⁵⁰ Ce chien est-il en train de s'enliser ? Sa tête surgit-elle du sable, ou de la terre ? Les critiques ont souvent considéré que cette œuvre énigmatique préfigurait la modernité, la solitude et l'angoisse de la condition humaine.

Révélation ou modification de l'œuvre originale ?

Les limites de la photographie

- 30 Si le support photographique s'est avéré être un instrument précieux dans la connaissance et la mise en lumière des *Peintures Noires* de Goya, néanmoins ce passage d'un mode de représentation à un autre ne soulève-t-il pas le problème d'une certaine « trahison » de l'œuvre originale ? Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à l'ère du

collodion humide, la photographie se voit elle-même limitée, freinée par sa technique. Elle ne peut pas encore restituer la couleur, il faudra attendre pour cela la création de la plaque autochrome par les frères Lumière en 1904 et sa commercialisation en 1907. Quant aux jeux de lumière et de clair-obscur propres aux *Peintures Noires*, ils peuvent être modifiés, voire accentués par le rendu de la photographie en noir et blanc, donnant à voir un nouveau jeu de contraste sur les épreuves de Jean Laurent. Il faut aussi prendre en considération le problème de luminosité qui se pose dans la *Quinta* selon l'emplacement des peintures. Carlos Teixidor nous rappelle que lorsque Laurent photographiait les œuvres d'un musée, il était parfois contraint de les sortir de leur espace habituel d'exposition pour obtenir un meilleur éclairage à l'extérieur. Comme l'a très bien souligné Walter Benjamin dans son essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », la reproduction photographique « plus indépendante de l'original que la reproduction manuelle » « peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable »⁵¹ ; on pourrait ajouter à cela que le médium photographique révèle certains détails comme il en gomme d'autres. Dès lors, ce nouveau rendu de la peinture qui passe par un autre système de représentation, « par un espace discursif propre présupposant des attentes différentes de la part du spectateur et véhiculant un type distinct de savoir »⁵² pose le problème de „la trahison” de l'œuvre initiale du peintre. Dans la mesure où la réalisation photographique, comme toute autre création artistique, est étroitement liée au regard que l'opérateur photographe porte sur le monde et à sa technique personnelle, la reproduction photographique d'une œuvre d'art n'est-elle pas à son tour une nouvelle production artistique ? Par ailleurs, il faut rappeler qu'avec l'apparition de la photographie, « les œuvres perdent leur échelle »⁵³, adoptant chez Laurent le format qui les uniformise : 27 x 36 cm. Comme l'a évoqué André Malraux dans le *Musée Imaginaire* : « La reproduction a créé des arts fictifs [...] en faussant systématiquement l'échelle des objets »⁵⁴.

- 31 Il faut aussi mettre l'accent sur le fait que certaines imperfections qui apparaissent sur les *Peintures Noires* photographiées sont dues à la technique photographique et non aux détériorations de la peinture. Par exemple, on perçoit quelquefois des traces de collodion sur la plaque. Enfin, la photographie elle-même se détériore. La fragilité du support „négatif sur verre” l'expose à tous les accidents, il est donc fréquent de voir ces négatifs fêlés ou rayés. Ensuite vient l'altération de la couche d'émulsion. Si la plaque a été mal conservée dans son emballage ou mise en contact avec d'autres produits, une pollution chimique a pu se développer au cours des années⁵⁵.
- 32 L'un des problèmes qui se pose, en effet, est celui des conditions de conservation des plaques photographiques : la photographie actuellement très endommagée de la peinture « Judith y Holofernes » a reçu de l'acide, lors des manipulations de la plaque au XX^e siècle, ce qui la rend aujourd'hui difficilement visible.

Problématiques posées par le changement de support et d'espace

- 33 Intéressons-nous à présent au changement de support et d'espace qu'ont connu les *Peintures Noires* de Goya. Il faut distinguer d'une part les transformations que subit l'œuvre originale dans son passage du mur à la toile et de la *Quinta del Sordo* au Musée du Prado et d'autre part, celles que suppose la reproduction de l'œuvre initiale sur des supports aussi variés que le dessin, l'aquarelle, la gravure et le support photographique. Nous prendrons appui ici sur l'essai de Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'ère de sa

reproductibilité technique » pour nous interroger sur les caractéristiques inhérentes à l'œuvre d'art. N'a-t-on pas pris le risque de modifier l'intention de l'artiste en transférant ces peintures d'un lieu intime, privé, à rapprocher d'un lieu de culte, à cet espace d'exposition par excellence que représente le musée ? Ce qui, à l'origine, pouvait être réservé à des intimes, un petit groupe d'initiés, se voit exposé au regard de tous. Le fait que les peintures de Goya aient été à l'origine des peintures murales indissociables de leur support, c'est-à-dire des murs de la *Quinta*, semble illustrer plus nettement encore la définition que Walter Benjamin donne de l'œuvre d'art à savoir son *hic et nunc*, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »⁵⁶. C'est aussi la question de la valeur « culturelle » de l'œuvre qui est posée ici. En effet, arrachées des murs de la *Quinta* pour être transférées sur le support aisément transportable de la toile, les peintures originales perdent leur caractère intime et secret. Comme l'a souligné Walter Benjamin « le tableau est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé »⁵⁷. L'histoire des *Peintures Noires* de Goya qui repose sur ce changement de support et d'espace pourrait s'inscrire dans le mouvement de l'histoire de l'art en général, c'est-à-dire « la confrontation de deux pôles au sein de l'œuvre d'art elle-même (...) et le déplacement du centre de gravité qui passe d'un pôle de l'œuvre d'art à l'autre. L'un de ces pôles est la valeur culturelle [...], l'autre, sa valeur d'exposition »⁵⁸. Cette œuvre exécutée sur les murs de la *Quinta* dans un espace clos, à l'abri des regards, n'était pas une commande. André Malraux a mis l'accent à plusieurs reprises dans *Saturne* sur l'idée « d'une œuvre pour soi », et rapprochant les *Peintures Noires* de Goya de ses gravures, il fait ainsi remarquer : « Les apparitions d'abord furtives ont pris possession de la maison comme de lui-même »⁵⁹. Fallait-il alors conserver les *Peintures Noires* „in situ” au lieu de les préserver dans un musée ? Nous savons que les peintures murales étaient déjà très endommagées et qu'au début du XX^e la *Quinta* a été démolie. Si la restauration s'avérait alors nécessaire pour préserver ces œuvres qui relèvent aujourd'hui du patrimoine espagnol, pourquoi ne pas avoir essayé de reconstituer un espace semblable à celui de la *Quinta* pour les exposer, avec un éclairage lui-même proche de celui du cadre d'origine ? Au Musée du Prado, les *Peintures Noires* sont situées actuellement dans trois pièces, c'est-à-dire que ni le nombre de pièces, ni l'emplacement des peintures n'ont été respectés, ce qui génère une autre approche de l'œuvre de Goya.

- 34 Au problème posé par la restauration et l'exposition des peintures s'ajoute celui qui a trait aux différentes reproductions de l'œuvre. À l'ère de la photographie, l'idée de reproductibilité et de multiplicité de l'œuvre l'emporte sur le caractère unique et authentique du chef-d'œuvre. Dans un esprit imprégné par les Saint-Simoniens, des photographes entendent divulguer la culture et la rendre accessible au plus grand nombre par le biais des reproductions photographiques. En ce qui concerne les photos des *Peintures Noires*, même si l'on pense qu'elles ont pu être commercialisées lorsque les *Peintures Noires* sont entrées au Prado, on ne connaît pas aujourd'hui en Espagne dans le domaine public d'épreuves positives de cette époque. En revanche, on sait que Laurent a commercialisé sous le format « carte de visite » des reproductions de peintures du Musée du Prado.

L'art noble face à la technique

- 35 La question que l'on se pose dès lors est de savoir quel est le rôle dévolu à la photographie dans la reproduction d'une peinture en général, et des *Peintures Noires* en particulier.

Cette problématique s'inscrit dans l'un des débats inhérents au XIX^e siècle concernant la valeur artistique ou simplement utilitaire du nouveau médium. Dans la mise en valeur de l'œuvre de Goya, la photographie considérée comme simple technique, se voit reléguée là encore à son rôle de « servante des arts », « mais la très humble servante » pour reprendre cette expression chère à Baudelaire. Aujourd'hui, loin d'être uniquement un *analogon* de l'œuvre originale de Goya, elle est reconnue pour sa valeur indiciaire, sa valeur de trace. Les photographies de ces peintures murales qui n'existent plus aujourd'hui dans leur état initial illustrent pleinement les propos de Roland Barthes dans *La Chambre Claire*, à savoir « que la photographie est littéralement une émanation du référent »⁶⁰, que « la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates [...] a réellement touché la surface qu'à mon tour mon regard vient toucher⁶¹ [...] ».

- 36 Grâce à leur restauration initiée par le Baron d'Erlanger au XIX^e siècle et effectuée par le peintre et restaurateur Martínez Cubells, et leur exposition au Musée du Prado, ces *Peintures Noires* ont été portées à la connaissance du public au XX^e siècle et ont été perçues comme la préfiguration de tout l'Art moderne. Au XX^e, des artistes tels qu'Antonio Saura, Francis Bacon se sont reconnus dans cette œuvre obscure symbolisant à la fois la laideur, l'angoisse et l'absurde. Nous retrouvons dans les *Peintures Noires* « les yeux écarquillés, signe de terreur [...] et les bouches béantes qu'aucun peintre européen avant lui n'a représenté aussi souvent », la bouche ouverte étant un tabou sur le plan social et artistique sous prétexte qu'elle enlaidissait les traits. Les *Peintures Noires* de Goya sont devenues une œuvre polymorphe qui s'est répandue du XIX^e siècle à nos jours, d'un âge du regard à un autre, pour reprendre la terminologie de Régis Debray⁶², empruntant différents supports, d'un support mural à un support virtuel en passant par le support de la toile et le support de l'écran à l'ère de l'audiovisuel.
- 37 Les photos des *Peintures Noires*, quant à elles, sont reconnues aujourd'hui non seulement pour ce qu'elles représentent, mais pour leur valeur documentaire en tant que témoignage du passé. Pourrait-on imaginer de les considérer aujourd'hui pour elles-mêmes, peut-être dans une perspective esthétique, dans la mesure où la photographie ne relève pas seulement de la technique mais correspond au regard d'un homme sur le monde ?
- 38 Il semblerait que les peintures murales de Goya et les photographies de Jean Laurent soient étroitement liées, d'abord par cette gamme qualifiée de « presque bicolore », en noir et blanc, lorsqu'on évoque les *Peintures noires* et qui caractérise la représentation photographique. C'est ensuite dans leur mise en lumière réciproque qu'elles se trouvent unies, le support photographique de Jean Laurent permettant de révéler les peintures originales de Goya, et réciproquement, la notoriété de l'œuvre de Goya conférant aux négatifs de Laurent une nouvelle dimension.

NOTES

1. MALRAUX, André, *Saturne (Essai sur Goya)*, Paris, Gallimard, 1950, p.32.

2. À ce propos, citons aussi le *Catalogue des principaux tableaux du Musée Royal de Madrid. Première série* (1866), ou encore le *Catalogue des principaux tableaux des Musées d'Espagne. Reproduits en photographie [...]. Première et deuxième séries comprenant les principaux chefs-d'œuvre du Musée Royal de Madrid, quelques-uns du monastère de l'Escurial* (1867).
3. Je remercie Carlos Teixidor, conservateur à l'Institut du Patrimoine Culturel de Madrid, pour ces précieuses informations.
4. Aujourd'hui nommé Institut du Patrimoine Culturel d'Espagne (IPCE).
5. Voir à ce propos les travaux de María del Carmen Torrecillas Fernández, TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n°17, 1985, p. 87-96 et « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, n°31, 1992, p. 57-69 ainsi que GLENDINNING Nigel, *Goya and his critics*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1977.
6. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Plon, 1867, p.91.
7. *Ibid.*, p.91.
8. *La Ilustración española y americana*, L III, 15 de julio de 1909, n°26, 1909, p. 19.
9. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Goya et ses peintures noires à la « Quinta del Sordo »*. Avec un appendice de Xavier de Salas, Paris, R. Laffont, 1964, p. 52.
10. BOZAL Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997, p. 39.
11. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie...*, *op. cit.*, p.140-141. Les titres des peintures correspondent à ceux mentionnés par Yriarte dans son catalogue des œuvres de la Quinta.
12. *Ibid.*, p. 92.
13. *Ibid.*, p. 94.
14. ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, Madrid, Antiquaria, 1996, p.29
15. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Goya et ses peintures noires à la « Quinta del Sordo »*, *op. cit.*, p. 46-49.
16. *Ibid.*, p. 42.
17. ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, *op. cit.*, p. 31.
18. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie...*, *op. cit.*, p. 93.
19. On peut mentionner également les fresques de la Basilique de Nuestra Dama del Pilar à Saragosse (1772 et 1781) réalisées par Goya et Bayeu.
20. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie...*, *op. cit.*, p. 92.
21. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, t. I, Paris, Larousse, 2002, p. 9.
22. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie...*, *op. cit.*, p. 92.
23. Voir GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, *op. cit.*, p. 4. *Ibid.*, p. 7.
24. *Ibid.*, p. 7.
25. La technique utilisée consiste à arracher les peintures du mur. Tout d'abord, on recouvrait les peintures d'un produit qui adhérerait à celles-ci. Ensuite, en tirant, on arrachait les peintures avec une partie du mortier, puis on les transférait sur la toile selon la technique du marouflage. Lorsqu'elles adhéraient à la toile, on enlevait le produit qui recouvrait la surface des peintures. BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, *op. cit.*, p. 42.
26. BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, *op. cit.*, p. 42.
27. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie...*, *op. cit.*, p. 92.
28. *Ibid.*, p. 95
29. *Ibid.* « Lui, Goya, vécut là dans son élément et peignit par goût ces horribles fantaisies » DE SALAS in SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, « Goya et ses peintures noires à la Quinta del Sordo » *op. cit.*, p. 82.
30. DE SALAS in SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, « Goya et ses peintures noires à la Quinta del Sordo » *op. cit.*, p. 82.

31. TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, "Nueva documentación..." *art. cit.*, p. 87-89. GLENDINNING, Nigel, « The strange translation of Goya's black paintings », *The Burlington Magazine*, CXVII, n° 868, 1975, p. 465-479.
32. GLENDINNING, Nigel, « The strange translation of Goya's black paintings », *The Burlington Magazine*, CXVII, n° 868, 1975, p. 465-479. À partir des négatifs, il réalisait des tirages qu'il découpait et arrangeait de manière à créer ses vues panoramiques.
33. À partir des négatifs, il réalisait des tirages qu'il découpait et arrangeait de manière à créer ses vues panoramiques. GARRIDO, María del Carmen, « Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. V, n°13, 1984, p. 4-38.
34. GARRIDO, María del Carmen, « Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya », *Boletín del Museo del Prado*, t. V, n°13, 1984, p. 4-38.
35. Citons, entre autres, RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, CCG ediciones, Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2000. MEREDIEU, Florence de, « Le grand œuvre photographique », in *Les cahiers de la photographie*, n°15, 1985, p. 101.
36. MEREDIEU, Florence de, « Le grand œuvre photographique », in *Les cahiers de la photographie*, n°15, 1985, p. 101.
37. Nous devons toutes ces précisions aux informations apportées par l'article de María del Carmen Torrecillas Fernández, TORRECILLAS FERNÁNDEZ, María del Carmen, « Nueva documentación sobre las pinturas de la de la Quinta del Sordo de Goya. » *art. cit.*, p. 88.
38. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana, COLLADO, Gloria, TEIXIDOR CADENAS, Carlos, DÍAZ AGUADO Y MARTÍNEZ, César, Laurent, J. *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX / Laurent J. Un photographe français dans l'Espagne du XIX^e siècle*, Paris, Instituto Cervantes, 1996, p. 122. (Madrid, Caja Madrid, 1997).
39. GLENDINNING, Nigel, « Las pinturas negras » in *Goya. Jornada en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya*, Madrid, Universidad Autónoma, 21-23 oct. 1992, p. 44. Glendinning a mis l'accent sur ce désir de Goya de donner aux chambres l'aspect d'un palais comme d'autres peintres à la même époque.
40. Collée sur un support plein au lieu d'être clouée sur un châssis de bois.
41. GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, *op. cit.*, p. 6.
42. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, *op. cit.*, p. 23.
43. YRIARTE, Charles, *Goya. sa biographie...*, *op. cit.*, p. 92.
44. IMBERT, Pierre-Léonce, *L'Espagne, splendeurs et misères : voyage artistique et pittoresque*, Paris, Plon, 1875, p. 329.
45. Voir ARNAÍZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*, *op. cit.*, p. 37.
46. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, *op. cit.*, p. 72.
47. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie...*, *op. cit.*, p. 141.
48. MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 140.
49. Cité dans *Regards sur la peinture*, 7, Goya, Paris, Fabbri, 1988, p. 32.
50. MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 138.
51. BENJAMIN, Walter [1935], « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 72.
52. KRAUSS, Rosalind, *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 38.
53. MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 19.
54. *Ibid.*, p. 22.
55. DEHAN, Thierry, SENECHAL, Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Ed Eyrolles 2004, p. 36.
56. DEHAN, Thierry, SENECHAL, Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Ed Eyrolles 2004, p. 36.

57. BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art...", *op. cit.*, p. 71.
58. *Ibid.*, p. 79.
59. BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126.
60. *Ibid.*, p. 127.
61. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, *op. cit.*, p. 76.
62. DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992. Voir le tableau sur les trois âges du regard, p. 292-293 (« Régime idole », « régime art » et « régime visuel »).
-

RÉSUMÉS

Après un historique retraçant les étapes des Peintures Noires de Francisco de Goya, de leur support d'origine à leur transfert sur toile et leur exposition au Musée du Prado, l'accent est mis sur l'apport de la photographie dans la révélation de ces peintures et sur le rôle principal joué par le photographe Jean Laurent (1816-1886). Mettre en relation les photographies de Laurent représentant les peintures originales de Goya avec les peintures sur toile restaurées du Musée du Prado permet de souligner les modifications apportées à l'œuvre initiale. Cette étude suscite également une interrogation sur les limites de la technique photographique dans la divulgation de l'œuvre, et sur les problèmes entraînés par les changements de supports et de lieux.

Tras una reseña histórica que recuerda las etapas de las *Pinturas Negras* de Francisco de Goya, de su soporte original a su traslado a lienzo y su exposición en el Museo del Prado, se destaca el aporte de la fotografía en la revelación de semejantes pinturas y el protagonismo del fotógrafo Jean Laurent (1816-1886). Relacionar las fotografías de las pinturas originales de Goya con los lienzos restaurados del Museo del Prado permite recalcar los cambios sufridos por la obra inicial. Este estudio cuestiona también los límites de la técnica fotográfica en la divulgación de la obra y plantea el problema de los cambios de soportes y lugares.

INDEX

Palabras claves : Pinturas negras, fotografía, Goya, Laurent, museo del Prado, restauración

Mots-clés : Peintures noires, photographie, Goya, Laurent, musée du Prado, restauration

AUTEUR

CORINNE CRISTINI

Université Paris IV-Sorbonne CRIMIC EA 2165